



**V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE**

# **ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO**



## HABLAR EN PRETÉRITO. EL USO DEL LENGUAJE COMO ELEMENTO CARACTERIZADOR DEL MOMENTO HISTÓRICO

JOSÉ ENRIQUE MARÍN PÉREZ  
Universidad Nacional de Educación a Distancia

### Resumen

La lengua es un poderoso aliado para la caracterización de los personajes. Con el empleo de determinadas expresiones, control de la modulación o selección léxica, entre muchos otros recursos, se consigue mostrar al espectador un inmenso número de aspectos y matices muy complicados de expresar por otras vías. En las películas de ambientación histórica, junto a otros elementos indispensables como son la escenografía, vestuario, etc, la lengua también es un elemento fundamental para que el público acepte como veraz la época histórica en la que transcurre la trama.

El propósito de este trabajo es analizar el uso de la lengua como herramienta en la construcción de ese marco histórico. En una primera parte, haremos un repaso de las características de este empleo, abarcando todos los periodos de la industria cinematográfica, pues incluso en el cine mudo la lengua está empleada en los títulos e intertítulos de sus películas. En una segunda parte, analizaremos este uso concreto en *El abuelo* (1998), dirigida por José Luis Garci y basada en la célebre novela homónima de Galdós, y *El Secreto de Puente Viejo*, serie que actualmente está en antena, emitida por Antena 3 entre otras cadenas. Finalmente, se establecerá una metodología común entre las dos muestras objeto de estudio acerca del uso de la lengua como marcador diacrónico y, por tanto, como elemento caracterizador de una época histórica determinada.

**Palabras clave:** Lengua, función diacrónica, *El abuelo*, *El Secreto de Puente Viejo*, Garci, película histórica.

### Abstract

Language is a powerful ally for the characterization of the characters. With the use of certain expressions, the control of the voice modulation, the lexical selection, among many other resources, the viewer gets an immense number of very complicated issues and nuances that would be very difficult to express in other ways. In historical films, along with other essential elements such as scenery, costumes, etc, language also plays a key role in the recreation of the historical context during which the plot takes place.

The purpose of this paper is to analyze the use of the language as a tool in the construction of this historical framework. In the first part, we review the characteristics of this use. We will cover all periods of the film industry, because even in the silent film era, the language was actually used in the titles and intertitles of his films. In a second part, we will analyze this particular use in *El abuelo* (1998), directed by Jose Luis Garci and based on the famous novel with the same name written by Galdos, and *El Secreto de Puente Viejo*, a series that is currently on the air, emitted by Antenna 3 between other chains. Finally, we will establish a common methodology between the two samples under study

**Keywords:** Language, diachronic function, *El abuelo*, *El Secreto de Puente Viejo*, Garci, historical film.



## LA LENGUA COMO HERRAMIENTA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MARCO HISTÓRICO

A la hora de realizar una película de ambientación histórica, uno de los principales objetivos es el de conseguir que el espectador acepte como veraz el marco temporal en el que transcurre la acción. Así, en aras de alcanzar esta verosimilitud, distintos profesionales se ocuparan del diseño del vestuario, el maquillaje, la banda sonora, la elección de decorados... Diferentes elementos artísticos que terminarán conformando ese producto artístico e ideológico que llamamos película.

Su poder a la hora de evocar un periodo histórico determinado es ampliamente reconocido y muy valorado por la propia industria cinematográfica. Por ejemplo, en la gala de los Óscar, los galardones al mejor vestuario o al mejor maquillaje y peinado se suelen otorgar habitualmente a las películas de ambientación histórica, en reconocimiento a la importancia que estos elementos tienen como herramienta con la que construir ese periodo determinado. Por ejemplo, todos recordamos los fabulosos vestidos de Lilien Leigh en *Lo que el viento se llevó* (1936), casi convertidos en un personaje más y que visualmente nos catapultan a una época pasada.

Además, la mayoría de estos elementos cuentan con una extensa literatura y han sido frecuentemente objeto de estudio. Incluso en un ámbito más reducido como es el de su función como herramienta para reconstruir un determinado momento histórico también encontramos varios ejemplos<sup>960</sup>.

En cuanto a la lengua empleada, el interés por su estudio se enfoca fundamentalmente en su función como elemento caracterizador de los personajes y en los problemas de doblaje o subtitulación de determinados giros o variedades dialectales. En cambio, su uso como elemento constructor del momento histórico suele ser olvidado a pesar de que, junto al vestuario, maquillaje o escenografía, la lengua es ciertamente una poderosa herramienta con la que evocar ese pasado. De hecho, con este propósito fue utilizada por la industria cinematográfica, primero en su formato escrito y más tarde como lengua oral.

El uso escrito de la lengua en el cine tiene lugar, fundamentalmente, en los títulos e intertítulos. Tal y como señala Richard Burt (2007), “some title sequences try to integrate the titles and the prologue as fully as possible in order to maximize the sense of analogy between

---

<sup>960</sup> Por ejemplo, Camarero Gómez (2012) hace un repaso de los distintos modelos escenográficos empleados en el cine de reconstrucción histórica realizado en España desde finales de los 30'. Ramos Rodríguez (2006, 2007) y Street (2001) analizan la relación interdependiente que mantienen moda y cine.

film and past and thereby reduce anachronism” (Richard Burt, 2007, pág., 226). Es decir, una de las funciones de los títulos es la de crear en la mente del espectador una analogía entre la película y la época histórica que se representa. Para ello, se prestará especial atención en su diseño, empleándose ciertos recursos como la posición de las letras o su tipografía.

En cuanto a la posición particular de las letras, la presencia de una determinada forma que evoca una época histórica es un recurso que ya se utilizó desde épocas tempranas en la industria cinematográfica. Recordemos, por ejemplo, la disposición a modo de banderola medieval, casi como si de un caligrama se tratase, de la frase que anuncia el protagonismo de Douglas Fairbanks en *Robin Hood* (1922). No es casual esta alusión medieval en una película que pretende ambientarse en este periodo histórico. En la actualidad, sigue siendo un procedimiento bastante habitual. Por ejemplo, es muy conocida la “lluvia digital” en *The Matrix* (1999), en la que la caída de un código computacional, que pretende ser el código fuente de esa enorme máquina de realidad virtual a la que está conectada la humanidad, termina conformando el propio título de la película. Efecto creado para evocar en la mente del espectador el futuro distópico dominado por las máquinas en el que se ambientará la trama.



Fig. 1. Título en *Robin Hood* (1922) con la silueta de una banderola medieval.

En cuanto al uso de una determinada tipografía que vincula a la película con un determinado periodo histórico, también es algo habitual ya desde los inicios del cine. Osberg y Crow (1999) mencionan, por ejemplo el uso de la letra uncial en los títulos de crédito en la película *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1949) entre otras. Otro ejemplo es el logo de la Warner Bros imitando un escudo heráldico o los títulos de crédito posteriores con las letras capitales resaltadas a modo de manuscrito medieval en *The Adventures of Robin*

*Hood* (1938). El intento de evocar el mundo medieval desde los propios inicios del metraje a través del uso especial de la tipografía es evidente.



Fig. 2. Título *The Adventures of Robin Hood* (1938)

Además de los títulos, ese auténtico cine escrito que fueron los intertítulos también fue utilizado con este propósito, en la medida de que su uso aportaba un importante “social, ideological and historical context” (Musser, 1988, pág. 62. Citado en Torey, 2008). Contexto histórico que se consigue bien a través del empleo de un lenguaje demasiado afectado que recordaba a los espectadores épocas ya pasadas, mediante la introducción de diferentes tipos de arcaísmos o recordando continuamente al espectador la pretendida veracidad histórica del episodio mostrado, tal y como intenta continuamente Griffith con los intertítulos de *The Birth of a Nation* (1915). Por ejemplo, muchos de ellos pretenden dejar claro que las diferentes escenas correspondían a episodios reales de la Guerra Civil estadounidense (Strokes, 2007). En otros casos, utiliza el argumento de autoridad y transcribe literalmente las palabras de Woodrow Wilson, por aquel entonces presidente de los EEUU, procedentes de su obra *History of the American People* (1902).



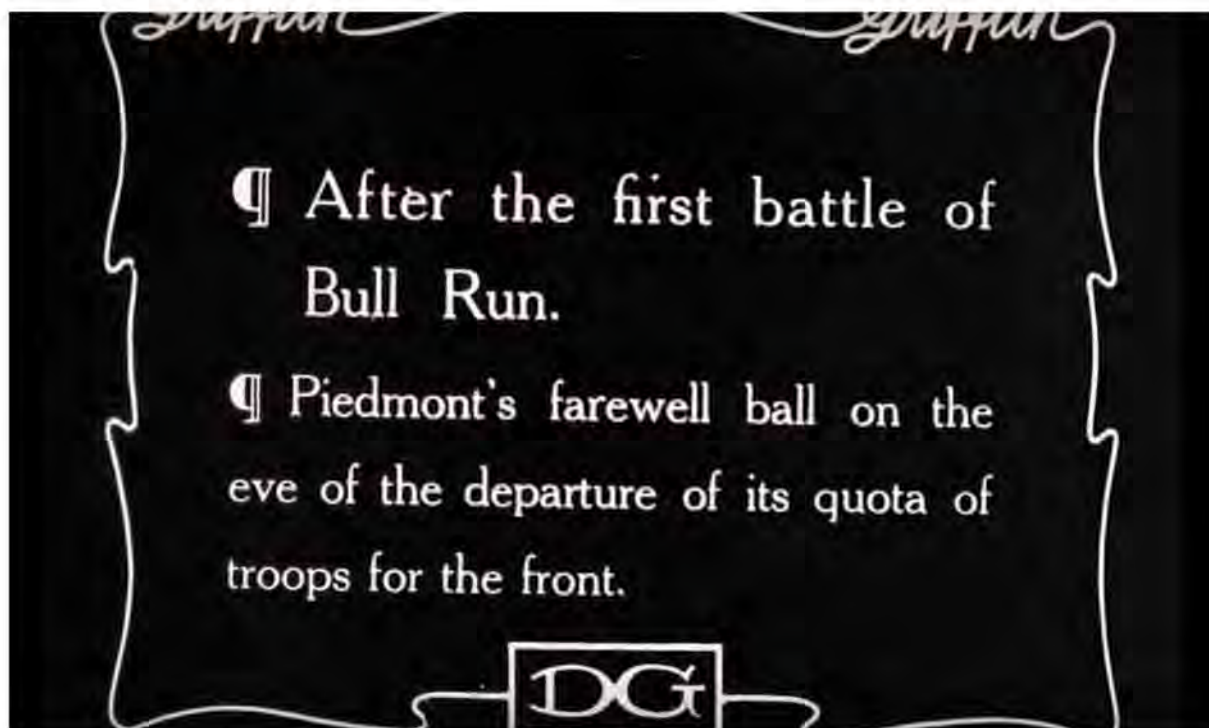


Fig. 3. Detalle de intertítulo en *The Birth of a Nation* (1915)

Dejando a un lado los títulos e intertítulos, y centrándonos en la lengua oral, podemos diferenciar dos maneras diferentes en su empleo como herramienta de ambientación histórica. La primera consiste en revivir por completo una lengua muerta para así dar la impresión de fidelidad histórica. A modo de ejemplo, Derek Jarman rueda *Sebastiane* (1976) íntegramente en el latín vulgar característico de los soldados romanos. Mel Gibson también utilizó este recurso en *La Pasión de Cristo* (2004) haciendo que los actores también se expresaran en latín además de en hebreo y arameo. En la serie de televisión *Vikingos* (2013) en la primera temporada se empleó el inglés antiguo en la escena que presentaba a los monjes del monasterio de Lindisfarne y se volvió a escuchar, junto con el antiguo nórdico, en el encuentro entre vikingos y anglo-sajones en el Reino de Northumbria. En la tercera temporada, aparecerá el uso oral del francico durante el saqueo de París. Muy ilustrativas en este sentido son las palabras de Michael Hirst, director y creador de la serie, durante una entrevista promocional y en las que vincula el “renacimiento” de estas lenguas a la veracidad que quiere alcanzar con la serie<sup>961</sup>:

*Para mí era muy importante usar lenguas auténticas porque la serie busca ser todo lo auténtica que se pueda.*

<sup>961</sup> Sin embargo, se ha permitido bastantes licencias “artísticas”, por lo que esta veracidad queda en entredicho (Teague, 2015), al menos de una manera absoluta.

La segunda manera de utilizar la lengua oral como herramienta de construcción del marco histórico, consiste en la introducción de elementos léxicos o gramaticales arcaizantes con la intención de que sean captados rápidamente por los espectadores y así guiarles en la situación temporal de la acción. Práctica que no nace con el cine, sino que tiene su origen en la tradición literaria de la mayoría de las lenguas. En la nuestra, por ejemplo, para facilitar las rimas asonantes y para tratar de subrayar la verosimilitud de unos hechos ambientados en un pasado histórico, ya los juglares, creadores y transmisores de nuestros poemas épicos más característicos, mantenían la *e* final en palabras que ya la habían perdido en su uso habitual hacía tiempo, como *male* o *señore* (Lapesa, 1980). A veces no bastaba únicamente con la presencia del arcaísmo, sino que se creaban nuevos ejemplos por analogía con otras formas existentes, como en ocasiones hacían nuestros dramaturgos posrománticos (Martín Fernández, 1978).

El mundo del cine y la televisión no podía permanecer ajeno a esta costumbre tan arraigada. No obstante, un requisito fundamental, al menos en la producción en lengua castellana, es que estos arcaísmos deben ser fácilmente captados por el público, para así guiarlo en la situación temporal de la acción pero sin impedir la comprensión general de la escena. Probablemente, esto explica que el caso más frecuente de uso de arcaísmos léxicos sea el mantenimiento de fórmulas de tratamiento características de la época evocada aún cuando ya hayan desaparecido en la práctica actual de la lengua. Son fórmulas que los espectadores captan rápidamente, evocando así una época histórica pasada, pero su presencia no impide seguir el devenir de la trama. Por ejemplo, en la película *El Capitán Alatriste* (2006) de Díaz Yanes, basada en las célebres novelas de Pérez-Reverte, hubiera sido un despropósito reproducir fielmente el castellano del s. XVII, no obstante, para mantener cierta fidelidad histórica, junto a los atuendos y escenografía, se intenta mantener las fórmulas de tratamiento características del momento:

- TÚ + verbo en 2ª persona del singular y su forma concordante *te*, para aquellas personas pertenecientes a una escala social inferior.

- VOS + verbo en 2ª persona del plural y su forma concordante *os*, para el tratamiento entre iguales.

Así, en la escena inicial de la película, el Capitán Alatriste, tras vencer en un duelo por encargo a un adversario, le muestra claramente su posición de inferioridad espetándole:

“**Deja** en paz a la mujer del carnicero o la próxima vez **te** mataré. ¿Me **has entendido**? Al final de la calle **encontrarás** la Barbería del Cardenal. Ahí **te** curarán”.

Sin embargo, en los diálogos entre el Capitán Alatríte y Quevedo, siempre prevalecerá el uso de la 3ª persona del plural. Es decir, se trata de una relación simétrica. Se puede observar, además, el uso del “don” ya generalizado tras haber perdido su antiguo valor de privilegio (Medina Morales, 2002).

CAPITÁN ALATRÍTE: No **jodáis**, **don** Francisco. Nuestros tercios no necesitan que los dirija el Rey sino dinero. Ese dinero que esa nobleza que **vos decís** humillada se gasta a diario en fiestas y cacerías. En cuanto a los pobres, ¡qué **queréis** que **os** diga! Ser pobre en España siempre ha salido saldar muy caro, tanto con el Conde-Duque como con María Santísima.

QUEVEDO: ¿Ahora **sois** partidario de Olivares?

### OBJETIVO PRINCIPAL, CORPUS ANALIZADO Y HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS

El objetivo principal de este trabajo es el de analizar la manera en la que la lengua es empleada como herramienta con la que construir el marco histórico en el que se desarrolla la trama. Nos centraremos, por lo tanto, en el uso de la variedad diacrónica de la lengua.

A la hora de escoger el material objeto de análisis aparece el problema de en qué periodo histórico debería estar ambientada la acción. Es lógico suponer que, en películas de ambientación medieval o anterior, las enormes diferencias léxicas, gramaticales e incluso fonéticas deben llevar a los guionistas a prescindir de cualquier intento de reproducir la lengua del momento más allá de algunos aspectos puntuales, como hemos visto anteriormente con las fórmulas de tratamiento. En cambio, cuanto más cercano al presente esté el periodo histórico, menos necesaria será la lengua para conseguir la pretendida veracidad temporal. Es necesario, por lo tanto, encontrar un punto intermedio. Teniendo en cuenta estas consideraciones, se decidió escoger una película y una serie de televisión ambientadas a comienzos del s. XX. Pensamos que así los guionistas tendrían margen para introducir arcaísmos léxicos o gramaticales con la intención de ubicar históricamente la trama pero sin el miedo a que los diálogos fueran ininteligibles para los espectadores.



Finalmente, el material escogido ha sido la película *El abuelo*<sup>962</sup> (1998), dirigida por Jose Luis Garci y basada en la novela homónima de Pérez Galdós, y el primer capítulo de la serie de televisión *El secreto de Puente Viejo*<sup>963</sup> (en lo sucesivo *El Secreto*), estrenada a principios del 2011 y que todavía está en antena.

A la hora de estudiar los diferentes elementos léxicos y gramaticales, los instrumentos de análisis empleados han sido:

- El Diccionario de la Lengua Española (DRAE), en su versión digital, Edición del Tricentenario.

- El Corpus Diacrónico del Español (CORDE), que es un corpus de textos en lengua española que cubre desde el nacimiento escrito de la misma hasta 1974.

- La hemeroteca digital del diario ABC. Desde octubre del 2009 es posible consultar de manera gratuita todas las ediciones de *ABC Madrid y Sevilla*, así como los suplementos *Blanco y Negro*, *Cultural* y *D7*, de los últimos 122 años. Sus páginas fueron digitalizadas como imagen y después se les aplicó un Reconocimiento Óptico de Caracteres (más conocido por su acrónimo inglés OCR). En total suman más de cinco millones de documentos que tienen un indudable valor histórico. La hemeroteca digital se convierte así en una poderosa herramienta con la que investigar el uso y evolución de los elementos léxicos y gramaticales de nuestra lengua.

---

<sup>962</sup> AÑO: 1998. DURACIÓN: 140 min. PAÍS: España. DIRECTOR: José Luis Garci. GUIÓN: José Luis Garci, Horacio Valcárcel (Novela: Benito Pérez Galdós). MÚSICA: Manuel Balboa. FOTOGRAFÍA: Raúl Pérez Cuebas. REPARTO: Fernando Fernán Gómez, Rafael Alonso, Cayetana Guillén Cuervo, Agustín González, Cristina Cruz Mínguez, Alicia Rozas, Fernando Guillén, Francisco Piquer, Emma Cohen, Antonio Valero, Nuria Rodríguez. PRODUCTORA: Nickel Odeon. GÉNERO: Drama. SINOPSIS: Asturias, principios del siglo XX. Don Rodrigo de Arista Potestad, Conde de Albrit, Señor de Jerusa y de Polán, creía saber qué era el honor. Hasta que regresó de América viejo, casi ciego y arruinado. A su llegada descubre un amargo secreto: una de sus dos nietas (Nelly y Dolly) es ilegítima, no lleva la noble sangre de su familia. (Fuente: Filmaffinity [consultado el 07-07-2016] Enlace: <http://www.filmaffinity.com/es/film231690.html>).

<sup>963</sup> AÑO: 2011. DURACIÓN DEL CAPÍTULO: 50 min. PAÍS: España. DIRECCIÓN: Aurora Guerra, Pablo Guerrero, Alberto Pernet, Luis Santamaría, David Montoya, Pedro Martínez Cifuentes, Ana Vázquez, Inma Torrente. GUIÓN: Aurora Guerra, Miguel Peidro, Benjamín Zafra, José Antonio López, Susana Prieto, Santiago Díaz, Félix Jiménez Velando, Francisco Dienes, Fanny Mendaña, Santiago Tabuenca, Jorge Martínez, Raúl López Matesanz, Jose Luis López Fuentes. MÚSICA: Alex Conrado. FOTOGRAFÍA: Antonio González Méndez. REPARTO PRINCIPAL: Álex Gadea, María Bouzas, Alejandra Onieva, Sandra Cervera, Ramón Ibarra, Mario Martín, Maribel Ripoll. SINOPSIS: Carlos le arrebató a Pepa, su criada y amante, su hijo recién nacido para entregárselo a su esposa, cuyo bebé acaba de morir en el parto. Tras ser expulsada del pueblo, se arma de coraje y jura no olvidar nunca a la criatura. Pasan los años y Pepa se ha convertido en una experta partera que va de pueblo en pueblo hasta que llega a Puente Viejo, una pequeña aldea. Quiere el destino que allí se cruce con Tristán, un militar retirado que ha vuelto de la guerra y que está casado con Angustias, una mujer desequilibrada. Entre Pepa y Tristán nace un amor tan apasionado como imposible. (Fuente: Filmaffinity [consultado el 07-07-2016] Enlace: <http://www.filmaffinity.com/es/film231690.html>).

## ANÁLISIS DE LAS MUESTRAS ESCOGIDAS

En ambos casos puede parecer que el factor histórico es un mero marco decorativo donde ambientar la trama. No obstante, éste tiene una importancia determinante para entender los conflictos desencadenantes de la acción y las relaciones entre los personajes. Siguiendo la clasificación ofrecida por Caparrós Lera (2004), pertenecerían a la categoría de películas de reconstrucción histórica, dado que, pese a no pretender de manera directa hacer Historia “sí poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época” (Caparrós Lera, 2004, p. 24). Así, en *El abuelo*, sólo teniendo en cuenta la época histórica que acoge la acción puede entenderse el enfrentamiento entre el Conde de Albrit, representante de la vieja nobleza y defensor de un concepto casi aúreo del honor, y el ascenso de una pequeño burguesía que ahora ocupa las parcelas de poder en el pueblo. De la misma manera, en *El Secreto*, el amor prohibido y de dramáticas consecuencias entre una criada y el señor de la casa sólo se ubica en una época en la que las relaciones interpersonales estaban marcadas por las clases sociales.

Por ello, en sus respectivos guiones sí aparece una cierta preocupación de reflejar este momento histórico. Aspecto que, a través del uso del lenguaje, se ha conseguido de tres maneras distintas.

La primera de ellas se basa en la introducción de alusiones directas a acontecimientos culturales o políticos del momento. De hecho, los dos casos analizados abren con este recurso, sin duda con la intención de dejar claro ese momento histórico desde el principio mismo de la acción.

En *El abuelo*, la primera escena muestra a la Condesa de Laín llegando a su casa de Madrid junto a su amante, un ministro del Gobierno de la Nación. Les recibe Senén y tiene lugar la siguiente conversación:

SENÉN: ¿Les ha gustado la obra?

LUCRECIA: Tanto como un dolor de muelas.

MINISTRO: Así, así. Estos autores modernos sólo se regocijan en dramas de alpargata con gentuza oliendo a vino y a oveja.

SENÉN: Sí, ya lo dicen los que saben: “El teatro está en crisis”.

MINISTRO: ¿Y qué no está en crisis hoy, Senén?

SENÉN: La verdad que sí Sr. Ministro.

MINISTRO: Yo sigo prefiriendo a Echegaray. A pesar de ahora es de buen tono criticarlo entre esos conspiradores de café que se rompen las manos con Dicenta o con Guimerá.

El ministro está haciendo alusión a los cambios de gustos del público teatral que tuvieron lugar a principios del s. XX, en los que los dramas de corte romántico y fin puramente de entretenimiento de Echegaray comenzaron a ser desplazados por otras obras de carácter un poco más social creadas por Joaquín Dicenta entre otros. De hecho, pese al apoyo de nuestro personaje, el alejamiento entre Echegaray y el público fue tal que la actriz María Guerrero llegó a negarse a representar sus obras “porque el público no las quería” (Urbán Baños, pág. 150).

El mismo procedimiento puede observarse en una de las primeras escenas de *El Secreto*. Tras aparecer sobreimpresa la fecha de 1896, la imagen muestra a un grupo de hombres, entre ellos el señor de la casa, conversando sobre la actualidad política de España y con claras alusiones a Andrés Bonifacio de Castro, líder revolucionario filipino, la regencia de María Cristina de Habsburgo, el sistema bipartidista de la restauración o al caciquismo característico de las zonas rurales:

HOMBRE 1: El tal Bonifacio nos va a complicar la vida en Filipinas, amigos. Os lo digo yo.

HOMBRE 2: La culpa es de los masones.

CARLOS CASTRO: Y de Cánovas, y de Sagasta. Señores, tenemos el país descabezado: Un rey de 11 años, una regente hastiada de gobernar. Vamos al caos.

HOMBRE 1: Sin duda.

CARLOS CASTRO: España está hecha un carajal. Ese sistema de turnos en el que cada quien saca tajada no es más que una filfa.

Como diferencia entre ambas muestras, encontramos que en *El Secreto*, una vez situada históricamente la acción a través de las escenas analizadas, se deja de utilizar este recurso. Sin embargo, en *El abuelo* sí lo vemos aparecer en dos ocasiones más. La primera, en una escena durante la cena de recepción a la Condesa de Laín en la casa del alcalde. Doña Consuelo comenta a Senén que le habían visto junto a una mujer “en el teatro, en la cuarta de Apolo”. Nueva referencia teatral que hace alusión a la última sesión del teatro Apolo, ya bien



entrada la noche, a la que asistía un público variopinto y bullanguero. La segunda, tras dejar al Conde de Albrit en el monasterio de Zaratay, se encuentran el médico, el cura y Senén. En su conversación aparece la mención de la implantación progresiva del alumbrado público en el pueblo asturiano además de desarrollarse la conocida metáfora de luz/conocimiento:

CURA: Y digo yo, tanta luz por la noche ¿de qué servirá? Porque de sobra vemos durante el día lo que hay que ver en el mundo, ¿no?

SENÉN: Mire Don Carmelo, lo que España necesita es precisamente eso, más luz, más electricidad, más industria, más modernidad.

MÉDICO: ¡Y menos curas!

SENÉN: ¡Ahí, ahí!

La segunda manera de emplear la lengua para delimitar y definir el marco histórico es a través de insertar elementos léxicos y gramaticales arcaizantes con el fin de que, a través de ellos, el público relacione esa película o serie con un periodo anterior de la historia. Proceso ya analizado en es punto anterior y que encontramos tanto en la película como en los capítulos de la serie analizada en los siguientes ejemplos.

A nivel léxico, en *El Secreto*, tanto los señores como las criadas utilizan continuamente los sustantivos *amo/ ama* para referirse a la condición social de los primeros y *sier-vos/siervas* para los segundos. Obviamente, los cambios socio-económicos de España en el último siglo ha disminuido considerablemente el empleo de estos términos, al menos con la acepción empleada y refiriéndose a personas, con lo que no cabe duda que está siendo utilizado como un marcador diacrónico. En la misma serie se encuentran también los vocativos referidos a los progenitores *madre/padre*, desaparecidos en el uso actual más allá de su pervivencia con valor interjetivo o cuando el interlocutor es un religioso o religiosa.

En *El abuelo*, tras la agria conversación final entre la Condesa y Senén, ésta le pide a su criada que eche *ácido fénico*. En el CORDE encontramos bastantes ejemplos del uso de este tipo de ácido a finales del XIX y principios del XX. Sin embargo, en la hemeroteca del diario ABC observamos que estos vocablos, y por lo tanto el producto químico en cuestión, se han dejado de utilizar en los últimos años, quizás por motivos de salud o seguridad.

En cuanto a las fórmulas de tratamiento empleadas originariamente por Galdós en su novela, éstas son ampliamente estudiadas por Samper Padilla y Hernández Cabrera (1990). Su riqueza y variedad fue obviamente reducida para acomodarlas a un lenguaje más actual en la película. Sin embargo, tal y como señaló posteriormente Hernández Cabrera (2001) permane-

cen como arcaísmos, siempre para dirigirse al Conde, el uso hasta 15 veces de *usía* y 4 veces de *vuecencia*. En cambio, en *El Secreto*, no se reproducen arcaísmos parecidos y los integrantes de las clases inferiores tratan a las superiores de *señor/señora*, manteniéndose además la distinción actual de *tú/usted*.

A nivel gramatical, encontramos la presencia de algunas perífrasis verbales ya en desuso. Por ejemplo, en *El Secreto*, Elvira dirá a su marido “¿hemos de pasear por la zona de servicio?”, empleando la perífrasis modal de obligación *haber de + infinitivo* que en la actualidad está siendo sustituida por *tener que + infinitivo* en la lengua hablada de la mayor parte del territorio peninsular (Martínez Díaz E., 2002), quedando relegada en la actualidad a usos escritos y formales. El mismo arcaísmo también aparece en *El abuelo*. Por ejemplo cuando el Conde, en uno de uno de esos diálogos unidireccionales que dirige a su fallecida esposa, para terminar la “conversación” le dice “has de perdonarme...”. También encontramos la perífrasis *haber de + infinitivo* en la frase “¿Cómo no le he de recordar?” que pronuncia Pepa Aguirre en *El Secreto de Puente Viejo*, hoy en día sustituida en este contexto por “Ir a + infinitivo”.

Finalmente, encontramos un uso estilístico de la lengua que también lo consideramos como instrumento de marcación diacrónica. Así, observamos importantes diferencias en el habla característica de las distintas capas sociales reflejadas en las muestras analizadas, diferencias cuya función principal, además de caracterizar a los personajes, es la de subrayar el momento histórico evocado. Es decir, se está utilizando la variedad diastrática de la lengua para reforzar la alteridad de unos caracteres pertenecientes a un momento histórico que los espectadores sitúan como anterior y ajeno al propio. El público escucha su forma de hablar y, por su estilo, los clasifica en señores o criados, lo que ya de por sí sirve para evocar una época histórica anterior a la actual.

Estas diferencias estilísticas se observan de manera muy evidente en *El Secreto*, donde lengua y vestuario son los dos recursos principales con los que se pretende delimitar los dos grupos sociales principales. En el capítulo analizado, la esfera social de los criados es representada únicamente por Teófila y Pepa. Del análisis de los diálogos que mantienen entre las dos, o entre Pepa y Carlos, podemos considerar que su lenguaje está caracterizado por:

- Abundancia de frases hechas: Teófila, mujer mayor y caracterizada en la serie como heredera de la sabiduría popular, es el personaje que más emplea este tipo de construcciones. Algunos ejemplos son: “lo que hoy es miel sobre hojuelas se torna hiel” o “juegas con fuego y te vas a quemar”.

Pepa también demuestra su procedencia rural y popular al considerar que algo importante “no es grano de moler”. Curiosamente, no hemos encontrado ningún otro caso de empleo de esta expresión ni en el CREA de la Real Academia Española ni en la hemeroteca digital del diario ABC. Únicamente en el DRAE aparece una expresión de estructura y función similar en “no ser grano de anís”. Probablemente los guionistas cambiaron el nombre *anís* por el verbo *moler* para subrayar el origen campesino de la protagonista en un claro ejemplo del uso de la lengua para enfatizar los condicionamientos socio-culturales de los personajes.

- Empleo de lenguaje figurado: Teófila emplea la expresión “la estás agriando” con el sentido de “estropear una situación”, uso nada frecuente en nuestra lengua y que nos lleva a las mismas consideraciones anteriores.

- Uso de léxico relacionado con la medicina popular: Pepa, trabajando ya de partera, recetará “culantrillo” (un tipo de hierba medicinal) a la madre de un recién nacido y “friegas” a su señora. El grupo social de los señores, en cambio, no emplea en ningún momento esta jerga médica de origen popular.

- Ambas criadas, para hacer referencia a su condición de mujer, continuamente se refieren a sí mismas como “hembras”. El empleo de este término podría interpretarse como un ejemplo de la variación diacrónica de la lengua pero, puesto que las representantes de la clase social elevada nunca lo utilizan, consideramos que es un intento más de los guionistas por identificar a las criadas con la naturaleza y lo popular, frente a lo artificioso de los señores.

En cambio, el mundo de los señores está protagonizado por Carlos, Elvira y Francisca Montenegro. Las características fundamentales de la lengua empleada son:

- Ausencia casi total de frases hechas, en oposición a la abundancia de su uso por parte de las criadas. En todo el capítulo, la única expresión de este tipo es pronunciada por Francisca al decir que sus criadas son débiles “como junco en agosto”. No cabe duda del intento de los guionistas de marcar diferencias entre unos, los criados, herederos de esta fraseología de raíz popular y otros, los señores, cuyo lenguaje está totalmente desprovisto de ella.

- Presencia de referencias literarias: Debido a las malformaciones de su hijo recién nacido, Elvira lo describe como un *Endriago*, haciendo referencia al monstruo, cruce de hombre, hidra, serpiente y dragón enemigo de Amadís de Gaula.

En *El abuelo*, las clases altas están representadas por el Conde de Albrit y la Condesa de Laín. Les acompañan un nutrido grupo de personajes pertenecientes a la pequeña burguesía



local, descendiente de antiguos sirvientes enriquecidos, donde situamos a Gregoria y Venancio, Senén, el cura, el médico, el alcalde, etc. En cambio, las capas populares no cuentan con ningún ejemplo, habiendo desaparecido en la película el personaje de La Marqueza, presente en la obra de Galdós. Esta ausencia explica que la variedad diastrática de la lengua con intención diacrónica a la que nos estamos refiriendo no sea tan evidente como ocurría en *El Secreto*. No obstante, seguimos encontrando referencias literarias como rasgo de clase cuando el Conde de Albrit, en sus conversaciones con el maestro, habla sobre *La vida es sueño* de Calderón o Hamlet de Shakespeare. De la misma manera, también encontramos un lenguaje cercano a la naturaleza y a la tierra para caracterizar a las personas nacidas y criadas en el pueblo. Por ejemplo, en las alusiones al consumo de vino por parte del cura o a los productos agrícolas, frecuente tema de conversación entre Venancio y Gregoria

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo la lengua ha sido un recurso empleado para crear en el espectador una ilusión de veracidad en las películas de ambientación histórica. Tanto en el uso de los títulos e intertítulos como en la lengua directamente empleada, los miembros de la industria cinematográfica han sido conscientes de su poder de evocación y se han servido de él.

La abundancia y variedad de los ejemplos encontrados tanto en *El abuelo* (1998) como en *El Secreto de Puente Viejo* demuestran que, en nuestra actual industria cinematográfica y televisiva, sigue teniendo esta consideración y empleo como elemento de ambientación histórica de la trama.

Basándonos en los ejemplos estudiados y su orden de aparición, podemos establecer un patrón común en cuanto al uso de la lengua como marcador diacrónico:

Nada más comenzar película o serie, los guionistas tienen gran interés en dejar patente el marco histórico que contiene y explica las características de los personajes y los elementos motivadores de la acción. Para ello, crean escenas independientes a la acción principal en las que se realiza una mención directa a hechos característicos del momento que son reconocidos con facilidad por el espectador medio. Estos hechos pueden ser tanto de tipo cultural, como hemos visto en las alusiones a los gustos teatrales de comienzos del XX en *El abuelo*, o políticos, como ocurre en *El Secreto de Puente Viejo*.

Una vez subrayado el marco histórico, durante el resto del metraje éste es recordado a los espectadores también mediante nuevas alusiones a hechos históricos o sociales, aunque no con una presencia tan marcada como ocurría al comienzo, pero, sobre todo, con la introducción de arcaísmos léxicos o gramaticales y otros recursos a nivel estilístico.

No obstante, son necesarios nuevos trabajos que amplíen el ámbito de estudio para comprobar si esta metodología señalada constituye realmente un procedimiento habitual en el cine y televisión actuales.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- BURT, R.: *Getting Schmedieval: Of Manuscript and Film Prologues, Paratexts, and Parodies* en *Exemplaria*, 19, (2007), pp. 217-242.
- CAMARERO GÓMEZ, G.: *Modelos escenográficos en el cine histórico español* en *Esboços-Revista do Programa De Pós-Graduação Em História Da UFSC*, 19(27), (2012), pp. 99-123.
- CAPARRÓS LERA, J. M.: *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- HERNÁNDEZ CABRERA, C. E.: *El abuelo de Galdós en la versión cinematográfica de 1998* en *Actas del VII Congreso Nacional de Estudios Galdosianos*, 7, (2001), pp. 376-387.
- LAPESA, R.: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, 45, 1980.
- LIEPA, T.: *Figures of silent speech: Silent film dialogue and the american vernacular, 1909-1916*, New York, New York University Press, 2008..
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M. I.: *El lenguaje arcaizante de los dramaturgos posrománticos* en *Anuario De Estudios Filológicos*, 1, (1978), pp. 91-118.
- MARTÍNEZ DÍAZ, E.: *Las perífrasis modales de obligación "tener que + infinitivo" y "haber de + infinitivo": Variación e inferencia en el español de Barcelona*, Barcelona, Universidad de Barcelona (PhD dissertation), 2002.
- MEDINA MORALES, F.: *Las formas nominales de tratamiento en el Siglo de Oro. Una aproximación sociolingüística* en *Memoria De La Palabra: Actas Del VI Congreso De La Asociación Internacional Siglo De Oro*, Burgos-La Rioja, 2, (2004), pp. 1329-1341.

- MUSSER, C.: *Work, ideology and Chaplin's tramp* en *Radical History Review*, 41, (1988), pp. 37-66.
- OSBERG, R. & CROW, M.: *Language Then and Language Now in Arthurian Film* en HARTY, K. (ed.), *King Arthur on Film. New Essays in Arthurian Cinema*, MacFarland & Company Inc. Publishers, (1999), pp. 39- 66.
- SAMPER PADILLA, J. A. & HERNÁNDEZ CABRERA, C. E.: *Caracterización lingüística de los personajes en El abuelo* en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1(4), (1990), pp. 293-310.
- RAMOS RODRÍGUEZ, M. J.: *Cine y moda en Hollywood: Desde los orígenes hasta la década de los treinta* en *Revista Latente: Revista De Historia y Estética Del Audiovisual*, 4, (2006), pp. 153-178.
- RAMOS RODRÍGUEZ, M. J.: *Cine y moda en Hollywood: Décadas de los cuarenta y cincuenta* en *Revista Latente: Revista De Historia y Estética Del Audiovisual*, 5, (2007), pp. 183-204.
- STOKES, M.: *D.W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of "The most Controversial Motion Picture of all Time"*, New York, Oxford University Press, 2007.
- STREET, S.: *Costume and cinema: Dress codes in popular film*, London, Wallflower Press, 2001.
- TEAGUE, G.: *The Vikings: History Channel's Fact or Fictionalized View of the Norse Expansion* en *Presentations*, Paper 60, (2015), pp. 1-12.
- URBAN BAÑOS, A.: *El teatro español bajo la mirada crítica de Emilia Pardo Bazán en "La Vida Contemporánea"* en *Anagnórisis*, 1, (2010), pp. 144-180.